

## **Малые прозаические жанры в свете танатологической проблематики (на материале литературы Серебряного века)**

Большинство прозаических жанров функционирует под чрезвычайно общими наименованиями: роман, повесть, рассказ. Вместе с тем в литературоведении довольно давно была поставлена проблема типологии этих форм [1]. Главными критериями внутрижанровой классификации являются семантические и структурные показатели, а также частотность использования той или иной формы в наследии писателя, представителей стиля, эпохи или литературной традиции. Немаловажным фактором становится авторское наименование, впрочем, однородность ряда произведений часто замечает лишь исследователь.

В силу своей семантико-структурной природы и такой черты, как повторяемость, жанрообразующим потенциалом обладает мотив. Особенно большую роль он играет в малых прозаических жанрах, где повышается значение всего лишь одного сюжетного хода, вокруг которого располагаются все остальные нарративные и вненарративные элементы.

Малые прозаические жанры становятся популярны лишь в XIX веке, когда литература освобождается из-под «гнета» классицистической системы жанров, и на первый план выходит относительно свободная творческая личность [2, с. 20]. В это время наблюдается настоящий «большой взрыв» форм такого рода: появляются очерки, новеллы, «студии», «баллады», «зарисовки», «пасхальные» и «рождественские» рассказы, рассказы очевидцев и проч. Еще более значимы они для писателей Серебряного века, для многих из которых жанр романа стал настоящим камнем преткновения.

В данной статье обратим внимание на малые прозаические жанры Серебряного века. Эта тема была бы необъятной для такой небольшой работы, если бы не еще одно ограничение: проанализируем те рассказы, в которых жанрообразующую роль играют танатологические мотивы.

Танатологические мотивы многообразны и разнородны. Исходя из природы смерти как явления действительности, можно выделить мотивы

естественной смерти, самоубийства и убийства. Способна ли подобная классификация служить основанием для внутрижанровой типологии?

Мотив естественной смерти является компонентом огромного количества произведений. И все же в истории литературы можно выделить специфические типы рассказов, объединенных не только наличием этого мотива, но и его влиянием на структуру текста в целом. Во-первых, это так называемая «больничная» проза, во-вторых – произведения, посвященные смерти из-за какого-либо предмета, в-третьих – пасхальные рассказы.

Данные жанровые типы образовались в результате различных социокультурных и собственно литературных процессов. Прежде всего, они обусловлены развитием реализма – стиля, в котором на первом плане находится психологический аспект – изображение переживаний человека. Русская литература от А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова до Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого отличалась повышенным вниманием к рефлексии, ставшей важной составляющей вначале романного, а затем и любого прозаического нарратива. Модернистские тенденции рубежа XIX–XX веков привели к усилению символической, по сути – экзистенциальной нагрузки этой рефлексии, поколебали ее рациональные основания, придав ей декадентские черты и подняв на другой, онтологический уровень. На литературную ситуацию повлияли также трансформации религиозных установок в обществе, попытки перейти от обрядовости православия к практике конкретных дел (зачастую опирающихся на идеологию апокрифа или мифа), интерес писателей к социокультурным институтам, в данном случае больницам и отделениям для сумасшедших, устройство и порядки которых, по их мнению, соответствовали мироустройству и миропорядку.

История развития больничного дела в России еще ждет своего М. Фуко. Мы лишь обратим внимание на четыре «больничных» рассказа: «Красный цветок» В. М. Гаршина (1883), «Палата № 6» А. П. Чехова (1892), «Жили-были» Л. Н. Андреева (1901) и «Исполнение земли» В. В. Вересаева (1905). Легко заметить, что временные промежутки между появлением произведений небольшие: очевидно, что этот ряд свидетельствует об определенной традиции в разработке темы.

Ключевым свойством данных текстов, конечно же, является танатологический хронотоп. М. М. Бахтин, вводя этот термин в научный оборот как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с. 234], отметил и его роль в генезисе жанра: «Хронотоп в литературе имеет существенное

жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время». По мнению ученого, «времяпространство» «определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе» [Там же, с. 235], ему «принадлежит основное сюжетообразующее значение» [Там же, с. 398].

В нашем случае можно не согласиться с мэтром отечественного литературоведения в том, что ведущим началом в хронотопе является время: поступки и рефлексию персонажей обуславливает больница как пространство. Не случайно писатели уделяют довольно много внимания ее описанию, причем демонстрируют преимущественно ее отрицательное восприятие: «огромная мрачная комната со сводами», «в больнице становилось невыносимо душно» [4, с. 173], «воняет кислой капустой, фитильною гарью, клопами и аммиаком, и эта вонь в первую минуту производит на вас такое впечатление, как будто вы входите в зверинец» [5, с. 122]; «от белых стен, не имевших ни одного пятна, и высоких потолков веяло холодной отчужденностью» [6, с. 279].

Безусловно, хронотоп отделения для сумасшедших, университетской клиники и военного госпиталя отличаются друг от друга, но их объединяет многое: противопоставление жизни «до» и «после» (вот где в силу вступает время), общение с врачами и другими пациентами, размышления о смерти.

В данных рассказах имеет место мотив «опредмечивания» смысла жизни. Иначе – главный персонаж заключает память о жизни в единственный образ, ключевой для мировосприятия героя, осознаваемый только в «пограничной» ситуации умирания. В «Красном цветке» больной одержим идеей уничтожения растения [4, с. 182], в «Жили-были» – вспоминает о солнце, о яблоне «белый налив» [6, с. 294], в «Исполнении земли» – о «тихих орловских рощах, росистых болотах, косо освещенных утренним солнцем», «близких, родных лицах» [7, с. 59].

Танатологический мотив завершает все четыре произведения. Он является закономерным окончанием «больничного» рассказа, условием его возникновения и краеугольным камнем его композиции.

Сочетание мотивов смерти и «опредмечивания» бытия, явно восходящее к «Шинели» Н. В. Гоголя, можно встретить не только в «больничных» рассказах. Довольно много произведений, основанных на подобном структурно-семантическом каркасе, но отличающихся по хронотопу, создал Л. Андреев: «Друг», «Большой шлем» (оба в 1899), «Стена», «В подвале» (оба в 1901), «Оригинальный человек» (1904), «Смерть Гулливера»

(1911) и др. Гулливер как божество, ребенок, негритянки, друг, женщина, успех, мир за стеной, расклад карт, яблоки «белый налив», солнце – все эти образы представляют желанные или необходимые, истинные или ложные объекты, репрезентируют смысл жизни, сконцентрированный в одной точке. В художественном мире Андреева рефлексия персонажей об этих предметах коррелируется с танатологической ситуацией, развенчивающей мифы и указывающей на настоящие ценности бытия. Такой же единственной страстью увлечены и герои Ф. Сологуба в рассказах «К звездам» (1896), «Прятки» (1898), «Обруч» (1904), «Маленький человек» (1907) и др. [8].

Если найти жанровое наименование для такого рода произведений пока еще сложно, то «пасхальные» рассказы, частично входящие в этот ряд, получили название благодаря своей популярности во второй половине XIX – начале XX веков. Принадлежащие к беллетристике, они занимают не последнее место в творчестве известных писателей, например, того же Андреева. «Баргамот и Гараська» (1898), «На реке» (1900), «Гостинец» (1901), «Весной» (1902) – во всех этих текстах присутствует мотив духовного воскресения, чаще всего (в трех рассказах из четырех) осознанного перед лицом смерти. В отличие от «больничной» прозы, данные произведения имеют открытый финал: танатологический мотив не завершает структуру, а предлагает возможности для образования новых сюжетных ходов, обычно подразумеваемых, находящихся за рамками текста – в поле читательского воображения. В этом заключается семантическая и структурная однородность текстов, позволяющая говорить об определенном жанровом типе.

Мотив убийства также может быть вызван различными жанровыми ожиданиями. Русской классической литературе не свойственен интерес к детективу, где именно указанный мотив генерирует сюжет произведения. Даже «Братья Карамазовы» Достоевского вряд ли кто-то назовет детективом: настолько этот роман осложнен философскими и нравственными отступлениями, несмотря на вполне беллетристическую фабулу. Источком русского «романа об убийстве», где вся идейно-композиционная основа текста сконцентрирована вокруг криминального случая, следует признать «Преступление и наказание». Его особенностью является отсутствие «интриги расследования»: читатель сразу знает, кто убийца, и наблюдает за раскрытием его идеологии и психологии, а не размышлениями следователя. В начале XX века традиции Достоевского получили развитие в рассказе Андреева «Мысль» (1902), однако дальнейшего распространения данного типа произведения не произошло.

Точно так же практически одним произведением – повестью «Поединок» А. И. Куприна (1905) – продолжился популярный в XIX веке «дуэльный» дискурс, разрабатываемый Пушкиным («Выстрел», «Евгений Онегин»), Лермонтовым («Герой нашего времени»), Тургеневым («Бретер», «Вешние воды»). Дуэль как танатологический мотив привела лишь к возникновению жанровой тенденции в русской литературе, но в начале XX столетия ушла в прошлое вместе с самим явлением.

А вот мотив убийства из-за любви переживает в малых жанрах Серебряного века второе рождение (в XIX веке разработку этой темы находим и в «Цыганах» Пушкина, и в «Бесприданнице» А. Н. Островского). Смертельная страсть заканчивается гибелью одного из персонажей от руки другого в рассказах «Ложь» Л. Андреева (1901), «Легкое дыхание» И. А. Бунина (1916), в его же поздних текстах из цикла «Темные аллеи»: «Генрих» (1940), «Дубки» (1943), «Пароход “Саратов”» (1944), тесно связанных с эстетикой начала столетия [9]. Убийство в данных произведениях не оценивается с этической точки зрения. Оно превращается в композиционный прием, который «обрывает» нарратив, демонстрирует быстротечность любви, счастья и вместе с тем наполняет возвышенным и «высшим» смыслом показанный отрезок жизни.

Наконец, специфическим жанром, в центре которого находятся танатологические мотивы, прежде всего мотив убийства, являются «рассказы о войне». Основателями традиции здесь считаются Л. Толстой («Севастопольские рассказы», 1854–1855) и В. Гаршин («Четыре дня», 1877), впервые обратившие внимание на психологию воюющего человека. В Серебряном веке эта проблематика получила наиболее яркое воплощение в произведениях Вересаева («Рассказы о японской войне», 1904–1906) и Андреева («Красный смех», 1904), посвященных русско-японскому конфликту 1904–1905 годов.

Война – еще один пример танатологического хронотопа – это в первую очередь пространство и время смерти. Отсюда психологическое напряжение воюющих, сосуществование героизма и трагизма, героической и трагической смерти. При этом война как деятельность и как образ включает в себя целый ряд связанных друг с другом, но различных хронотопов. Прежде всего, противопоставляется «свое» времяпространство и вражеское, «чужое». При этом часто происходит инверсия этих форм мировосприятия, особенно на поле боя. Чужая территория может стать своей, и, наоборот, чужое время может быть использовано в свою пользу. Изменяется и ритм времени, характерный для хронотопа мира:

боевые действия ведутся и днем, и ночью, и круглые сутки, в зависимости от решаемых задач.

Другая важнейшая диверсификация хронотопа войны – на фронт и тыл. Фронт также разнороден: непосредственно поле боя, позиции (где ожидается бой), обоз (снабжающий бой и забирающий раненых). Тыл может делиться на прифронтовую территорию и глубокий тыл, в зависимости от удаленности от боевых действий. Тыл живет вестями с войны, существует по законам военного времени.

Указанные особенности данного хронотопа нашли отражение в рассказах Андреева и Вересаева, однако писатели по-разному смотрели на войну с эстетической точки зрения. Первый воспринимал ее по газетным сводкам и рассказам очевидцев, второй сам присутствовал на полях сражений. Андреев показывает войну «вообще», не указывая географических наименований, гиперболизируя ужас и безумие погибающих людей; Вересаев конкретен в повествовании, его персонажи и их поступки написаны с натуры.

Несмотря на различие художественных установок, можно найти черты сходства концептуального характера. В рассказах писателей нет места подвигу, который, как поступок, тоже хронотопичен, обусловлен определенной территорией и временем. Но в подвиге есть высокая цель, а на русско-японской войне этой цели ни Андреев, ни Вересаев не увидели: награды раздавались не по мере заслуг, отдельные героические поступки не скрашивали общее ощущение неудачи, смерть часто была бессмысленной (если «убитых мало» [7, с. 53], наступление не считалось успешным). К тому же, экзистенциальный и психологический аспекты произведений писателей вели к рефлексии, а не к активному действию. И данный поворот, начатый Толстым, касался в том числе хронотопа: война в экзистенциальном смысле – место и время думать о жизни. В этом свете персонажи рассказов близки друг другу в непонимании сути войны, ее необходимости, в ощущении ужаса и безумия, вызванных бессмысленным истреблением людей.

Данная традиция «военного рассказа», о котором в полной мере можно говорить как о состоявшемся жанре, будет продолжена в других произведениях XX века: в «Донских рассказах» М. А. Шолохова, «Кон-армии» И. Э. Бабеля, «лейтенантской прозе» 1950–1970-х годов.

Наконец, обратимся к жанрообразующей функции мотива самоубийства. Интерес к этой проблематике в начале XX века был обусловлен увеличением количества суицидальных случаев: «Эпидемия самоубийств в среде учащихся и в среде наших семей вот уже много лет носится над

русской жизнью неукротимым ураганом» [10, с. 124]. Г. Чхартишвили называет XX столетие «веком самоубийств» [11, с. 34].

Такие суицидальные «взрывы» случались и раньше: И. Паперно пишет о двух «эпидемиях» самоубийств, случившихся в 1860–1880-е и 1906–1914-е годы [12, с. 100, 120]. Примечательно, что эти «эпидемии» нашли отражение не только в печати, но и в художественной литературе. Первый период – время создания повестей Тургенева «Несчастливая», «Стук... Стук... Стук!...», «Клара Милич (После смерти)», образа Кириллова в романе «Бесы» Достоевского. В эпоху Серебряного века появляются такие «рассказы о самоубийстве», как «К звездам» (1896), «Улыбка» (1897), «Красота» (1899), «Утешение», «Жало смерти. Рассказ о двух отроках» (оба в 1904) Сологуба, «Молчание» (1900), «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Полет», «Герман и Марта» (оба в 1914), «Жертва» (1916) Андреева, «Гранатовый браслет» (1910) Куприна, «Митина любовь» (1924), входящие в уже упоминавшийся цикл «Темные аллеи», новеллы «Кавказ» (1937), «Галя Ганская» (1940) Бунина.

Безусловно, мы вновь имеем дело с весьма разнородными текстами, в которых суицидальные компоненты отличаются и семантическим наполнением, и эстетико-стилевой репрезентацией, и структурными функциями. В рассказах («Гранатовый браслет», «Герман и Марта», «Митина любовь» и др.), посвященных «смертельной страсти», завершающая роль самоубийства практически идентична роли убийства, рассмотренной выше: это художественный прием, позволяющий не только «прервать» нарратив, но и осмыслить его в экзистенциальном ключе. В других произведениях («Красота», «Утешение», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Полет» и др.) суицидальная интенция становится основой сюжета, и именно здесь уместно задуматься о жанровой тенденции.

Эти рассказы, главным образом принадлежащие перу Сологуба и Андреева, наполнены танатологической рефлексией. Главные персонажи ощущают необъяснимую «тягу к смерти». Самоубийство представляется им как способ освобождения от «клетки жизни», переход в другой, желанный мир, поэтому последний шаг воспринимается ими радостно, реже – обреченно.

Хотя причинами суицида в указанных текстах являются различные нюансы отношений персонажей с окружающим миром: рациональные или иррациональные, с оттенком фатализма или фрустрации – эти произведения имеют чрезвычайно похожий семантический и композиционный каркас. Писатели, отмечая в рефлексии персонажей «точку» поворота к суицидальной интенции, показывают весь процесс «изнутри», что поз-

воляет обосновать их психологическое состояние и итоговый выбор в пользу самоубийства.

Итак, разрушение жесткой системы жанров в XIX–XX веках способствовало появлению большого количества семантико-композиционных форм, которые, возникнув в результате «освобождения» творческой личности, привели к образованию новых традиций, превратившихся в жанровые тенденции. На примере танатологических мотивов и хронотопов, выполняющих жанрообразующие функции, мы показали, что история литературы по-разному «обошлась» с данными тенденциями: одни из них стали частью внутрижанровой классификации («больничные», «военные», «пасхальные» рассказы), другие пока не осознаются как однотипные («рассказы об “опредмеченном” бытии», «рассказы об убийстве из-за любви», «рассказы о суицидальной рефлексии»). В осмыслении подобных явлений или, как заметили бы постструктуралисты, «жанровости» тех или иных групп произведений свою роль должно сыграть уже сообщество литературоведов.

- 
1. См., например: *Эсалнек А. Я.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.
  2. *Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.
  3. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
  4. *Гаршин В. М.* Рассказы. Л., 1978.
  5. *Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1956. Т. 7.
  6. *Андреев Л. Н.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1990. Т. 1.
  7. *Вересаев В. В.* Полное собрание сочинений. СПб., 1913. Т. 4.
  8. См. сборники рассказов «Земные дети» и «Недобрая госпожа» в следующем издании: *Сологуб Ф.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 2000. Т. 1.
  9. См.: *Бунин И. А.* Избранные произведения. М., 1991.
  10. *Брусянин В. В.* Дети и писатели. М., 1915.
  11. *Чхартишвили Г.* Писатель и самоубийство. М., 2000.
  12. *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999.